



Colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 »

17-20 juin 2015, Paris-Sorbonne

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/colloque-que-devient-la-litterature-quebecoise-formes-et-enjeux-des-pratiques-narratives-depuis-1990/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/que-devient-la-litterature-quebecoise/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors du colloque international *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, tenu à l'Université de Paris-Sorbonne les 17, 18, 19 et 20 juin 2015.

Afin de le rendre disponible à la communauté des chercheurs dans les meilleurs délais, nous le mettons en ligne *tel qu'il nous a été soumis par l'auteur*, sans véritable travail d'édition. Une version ultérieure, revue, augmentée et soumise à l'évaluation par les pairs, sera éventuellement publiée dans un collectif à paraître sous notre direction, aux Éditions Nota bene.

Robert Dion et Andrée Mercier

Pour citer ce document :

Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'inscription de la guerre dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Nardout-Lafarge_Elisabeth.pdf

CRILCQ

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

L'inscription de la guerre dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis

Élisabeth Nardout-Lafarge
Université de Montréal

Un récent dossier de la revue *Voix et images* (paru à l'hiver 2012) souligne que, malgré un important corpus lié à cette question, « les rapports entre la guerre et la littérature québécoise n'ont été traités jusqu'ici que de manière indirecte par la critique¹ ». Peut-être faut-il rappeler que ce sont d'abord les textes littéraires eux-mêmes qui, longtemps, sans doute jusqu'aux années soixante-dix, ont abordé la guerre de « manière indirecte », à partir d'une position qui était non seulement celle de « l'arrière » mais aussi celle de l'écart. Dans une perspective sociocritique, on reliera ce constat au discours de « la guerre à la guerre » qui a soutenu le pacifisme canadien et québécois et s'est incarné, par exemple, dans la figure du « Casque bleu ». Discours que la réalité, on le sait, n'infléchit que lentement. Les rares romans de guerre écrits par des vétérans, je pense ici à *Neuf jours de haine* de Jean-Jules Richard publié en 1949 et à *Les Canadiens errants* de Jean Vaillancourt en 1953, présentent certes une critique de la guerre (ce que fait la plus grande partie de la littérature de guerre) mais la dissocient fortement de l'identité canadienne-française. C'est encore cette « guerre des autres », des Anglais, des Européens, qu'évoque, par exemple, Roch Carrier en 1968, dans *La guerre, Yes Sir !*

La littérature des années 2000 se trouve évidemment dans une situation très différente. Plusieurs facteurs contribuent à ce changement. Ainsi, le discours d'une sorte d'innocence quant à la guerre n'a plus cours puisqu'il n'est plus possible, où que l'on soit, de se sentir quitte des conflits du passé ou de l'extérieur. Tout se passe comme si la guerre, quelle qu'elle soit, était désormais sans extériorité, non plus mondiale mais globale, fût-ce par les intérêts dont elle dépend et les tensions qu'elle génère. Elle l'est plus encore par l'omniprésence de ses images. En effet, les écrivains québécois des années 2000, et davantage depuis que l'histoire et le cinéma notamment ont pris en charge la mémoire, longtemps refoulée, de la participation des soldats du Québec aux guerres de 14-18 et de 39-45, se trouvent dans la position que décrivent Marie-Hélène Boblet et Bernard Alazet dans l'avant-propos du collectif *Écrire la guerre au XX^e et XXI^e siècles* :

La génération des écrivains contemporains semble, elle, arriver « après la bataille ». Mais [...] elle est environnée d'images médiatiques qui inscrivent, sur fond de mémoire historique des guerres mondiales vécues par leurs aînés, « ce mixte d'irréalité et de trop de terrible réalité » [la formule citée est de Dominique Rabaté] que suppose une expérience de la guerre par

¹ Michel Biron et Olivier Parenteau, « La guerre dans la littérature québécoise », *Voix et images*, n° 110, hiver 2012, p. 9.

procuration. Dès lors, entrer en littérature après guerre, c'est être confronté à tout ce qui hante les consciences et n'est pourtant curieusement pas là, dans l'expérience concrète².

Marie-Odile André évoque, pour sa part, « une mémoire indirecte [...] saturée d'images de guerre, de sorte que la description de ses effets destructeurs tire son incongruité soudain dérangeante de sa banalité même³ ». Cette « banalité dérangeante » à laquelle s'affrontent les textes littéraires des années 2000 tient aussi à l'extension périlleuse du mot « guerre », « sous ses formes contemporaines diverses – guerres, guerres civiles, guérillas plus ou moins endémiques, massacres et génocides⁴ » selon André, à quoi il faut ajouter le terrorisme sous ses multiples formes.

Le Québec des années 2000, société réputée paisible, « mortellement en paix », écrivait Wajdi Mouawad, n'échappe pas à cette rumeur guerrière indifférenciée, confuse et obsédante. Quelques différences s'observent cependant. La mémoire et la « post mémoire » de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah n'ont pas, dans la littérature québécoise, l'ampleur qu'elles connaissent dans la littérature française contemporaine. Le cas de Catherine Mavrikakis, dont j'analyserai le roman *Fleur de crachat*, constitue à cet égard davantage une exception que la règle ; le fil est plus ténu, bien que constant, dans la série *Soif* de Marie-Claire Blais, *Hollandia* de Carole David, ou *Jonas de mémoire* d'Anne Élane Cliche. Parallèlement, les débats éthiques que soulèvent en France les modalités des fictions sur la Shoah n'ont que peu ou pas d'impact au Québec et des dispositifs narratifs questionnables ou provocants passent relativement inaperçus, tel *Discours de réception*, uchronie dans laquelle Yves Gosselin imagine l'après-guerre en France alors que l'Allemagne nazie a gagné la guerre et qui n'a suscité que quelques articles à sa sortie. Curieusement, ces débats ont été plus vifs dans les années quatre-vingts, par exemple à propos de *La constellation du cygne* de Yolande Villemaire paru en 1985. Par ailleurs, les guerres évoquées dans les textes québécois sont, dans une proportion relativement égale, celles du présent ou du passé récent : les guerres des Balkans (dans *Les femmes et la guerre*, essai de Madeleine Gagnon), le génocide du Rwanda (dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*, roman du journaliste Gil Courtemanche dont a été tiré un film) ou encore le conflit israëlo-palestinien (dans *L'orangerie*, récit de Larry Tremblay) et, bien sûr, les guerres du Liban (dans l'œuvre théâtrale et les récits de Wajdi Mouawad). La situation de la poésie contemporaine est différente comme en témoigne le recueil de Louise Dupré sur Auschwitz *Plus haut que les flammes* (2010).

Quel que soit le conflit évoqué, la plupart de ces textes travaillent non seulement la distance temporelle entre l'évènement et son énonciation (le passé de la Deuxième Guerre mondiale est remémoré au présent) mais aussi la distance spatiale entre le lieu du conflit et le lieu de l'énonciation. Le « théâtre des opérations » y est configuré par la narration comme ailleurs, lointain, confins. Personnages et narrateurs ou narratrices en reviennent ou s'y rendent, en visiteur, en pèlerin, en témoin. S'ils s'y trouvent au titre d'acteurs, c'est leur propre étrangeté qui est soulignée. Mais on ne déduira pas pour autant de ces dispositifs, comme on l'a fait pour les romans des années cinquante, qu'ils maintiennent la guerre hors du territoire familial. Les narrations des années 2000 s'appliquent plutôt à ramener la guerre ancienne ou lointaine, sa peur et ses

² Marie-Hélène Boblet et Bernard Alazet (dir), « Avant-propos », dans *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écriture », 2010, p. 10.

³ Marie-Odile André, « Quelque chose de nouveau sur la guerre ? À propos de Jean Rolin », dans Marie-Hélène Boblet et Bernard Alazet (dir.), *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 179.

⁴ *Ibid.*, p. 172.

conséquences, au cœur du présent quotidien, selon divers procédés qui vont de la mise en scène d'une histoire familiale au choix des métaphores. C'est particulièrement vrai de la Guerre froide, guerre déterritorialisée dont le théâtre des opérations, le plus théâtral qui soit, a été partout et nulle part, inscrite, notamment dans *Tarmac* de Nicolas Dickner, *La fiancée américaine* d'Éric Dupont ou *Hollandia*, par l'obsession de l'attaque nucléaire et la construction d'abris antiatomiques.

À la lumière de ces précisions contextuelles, je propose d'analyser l'inscription de la guerre dans *Fleur de crachat* que Catherine Mavrikakis publie en 2005⁵, roman beaucoup moins commenté jusque-là que *Le ciel de Bay City* paru en 2010⁶, dont il est pourtant, à bien des égards, l'une des matrices fictionnelles.

« Le virus de l'hypermnésie » ou « comment oublier ce qu'on n'a pas vécu »

Cet auto-diagnostic de la narratrice, la chirurgienne Flore Forget – « *Flore forgets you but never forgives* » (FC, 69) –, indique que le sujet de *Fleurs de crachat* est bien la mémoire de la guerre, et plus précisément ce que Pierre Nora a appelé sa « remontée compulsive⁷ ». Comme l'a bien vu Martine-Emmanuelle Lapointe dans sa recension du roman⁸, Flore Forget ressemble aux autres narratrices des récits de Mavrikakis, elle en a l'outrance et la mauvaise foi. Sa mère vient de mourir et son frère aîné, délirant, de retour à Montréal après trente ans d'absence, fait exploser le consulat d'Allemagne pour venger les guerres contre la France et la Shoah. Flore, qui est mère d'une petite Rose, cherche, dans les tranquillisants, la psychanalyse et l'amour d'un chef cuisinier nommé Vincent Rieux, à guérir une colère qui a sa cause dans la guerre : « souvent j'ai pensé que ma maladie, c'était la Deuxième Guerre mondiale... maladie du siècle passé [...] je n'ai jamais pu liquider l'histoire [...] ce n'était pas la mienne pourtant... même pas la mienne » (FC, 40). Issue des souvenirs que la mère, Violette Hubert, a racontés à ses enfants, l'obsession de la guerre va, pour Flore, jusqu'à l'identification : « et la guerre, elle me l'a donnée, elle m'en a contaminée... je suis la Deuxième Guerre mondiale... je suis un champ de bataille en Normandie... je suis un camp d'extermination en Allemagne ou en Pologne [...] je suis cela... je suis la peur au ventre... le bruit des bottes » (FC, 41).

Les cauchemars atteignent leur paroxysme à l'adolescence de la narratrice, traumatisée par l'image des mères à qui on arrachait leur bébé dans les camps. Un épisode de délire, évoqué en filigrane, figure la matrice du roman suivant, *Le ciel de Bay City* : « ça me hantait tout cela à Chicago, en 1972 [...] je perdais la boule, moi la petite Juive, la petite Anne Frank qui allait crever éventrée par les troupes américaines, dans le chaos du Débarquement [...] je ne mangeais plus, je tremblais, je délirais » (FC, 38). Aux récits de la mère française qui a vécu l'exode en 1940, aux souvenirs familiaux, ressassés par les tantes de la narratrice quand elle leur rend visite, s'ajoute la rumeur médiatique, elle aussi obsessionnellement centrée sur la guerre : « quand j'ouvre la télé, il y a toujours un programme sur les guerres mondiales ou un film de nazi » (FC, 103).

Cette mémoire seconde, envahissante, qui sature le récit, y est inscrite dans un dispositif narratif où plusieurs voix l'amplifient et la démultiplient : le monologue de la narratrice intègre dans des propos

⁵ Catherine Mavrikakis, *Fleurs de crachat*, Montréal, Leméac, 2005. Désormais par les lettres FC suivies du numéro de la page.

⁶ Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, Montréal, HélioTropé, 2010.

⁷ Pierre Nora, « L'ère de la commémoration », dans *Les lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 4700

⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Récit d'une renaissance », *Spirale*, n° 207, printemps 2006, p. 49-50.

rapportés en style indirect libre les affirmations qu'elle attribue à d'autres, mais aussi des citations, soulignées par l'italique, d'autres voix : celle de la mère morte, celle de la fatalité, celle du frère, de même que les témoignages des oncles, enregistrés par Frank, le cousin américain qui les recueille. La typographie marque à la fois la distance (notamment avec les élucubrations du cousin Raymond qui, « peu habitué à tant de cinéma [...] en donne pour son argent » (FC, 99) au jeune Américain qui l'interroge) et la reprise, les passages en italique illustrant, étayant, justifiant et relançant le monologue de la narratrice.

Le texte figure également les déplacements latéraux de cette mémoire que l'héritage et la succession générationnelle ne sont pas seuls à transmettre. Le suicide de son amie Milena Ayzersztejn (FC, 133 – patronyme qui est, notons-le au passage, à deux lettres près, celui de Régine Robin, Ajzersztejn) – rappelle que la folie mémorielle de la narratrice consiste à endosser ce qui ne lui appartient pas. « Nous avons cela en commun. Les trains nous rendaient dingues » (FC, 137), se souvient Flore, mais c'est Milena qui se jette sous un train, réalisant le suicide que Flore se contente de fantasmer : « Un train qui passe et on retourne avec les siens à Dachau, Treblinka, Auschwitz, Buchenwald » (FC, 139). De la même manière, et comme l'observe Martine-Emmanuelle Lapointe dans le compte rendu déjà cité, c'est Florent, le Félé, qui prend sur lui de conduire jusqu'au passage à l'acte le désir de vengeance et Flore l'accuse d'ailleurs de lui avoir volé sa hantise de la guerre. C'est lui, et non Flore, qui commet l'attentat contre le consulat d'Allemagne et y laisse sa vie : « [J]e te dis merci. Ta mort m'aidera à m'en sortir un peu » (FC, 188), conclut Flore.

Les « fleurs de Tarbes »

Flore est, certes, une « guerrière », une « combattante » comme elle le répète, mais uniquement dans les mots. À ce titre, les métaphores guerrières conduisent le récit, dès l'incipit flamboyant : « Comme Malborough, la Flore part en guerre et ne sait quand reviendra » ; « je saccage, je ravage, je ruine, je pulvérise » ; « Elle mitraille, elle bombarde, assiège et rate ses cibles » (FC, 11). C'est à travers la guerre qu'elle vit le deuil de sa mère : « La mort de Maman, c'est la der des der » (FC, 12) ; qu'elle entre en contact avec l'ami de son frère : « en l'assaillant de toutes part de mes propos mitraillés » (FC, 53) ; qu'elle évalue ses collègues : « Il y en a parmi eux qui referaient Auschwitz, Treblinka. Ils n'attendent que ça » (FC, 144) ; et même qu'elle aspire à l'apaisement : « Je collabore, j'approuve, je pactise, j'acquiesce. Je fais dans l'alliance et le renoncement » (FC, 14).

Le lexique guerrier est également généré par le nouage dans le texte de deux champs sémantiques, celui de la médecine (Flore est chirurgienne, elle entaille et recoud) et celui de la boucherie (selon le syntagme figé qui s'impose à partir de 14-18), et que permet d'activer le personnage de l'amant chef cuisinier. La figuration de l'horreur se déploie dans le passage de la chair humaine violentée, sur le champ de bataille et sur la table d'opération, à la viande cuisinée : « J'accommode, je confectionne des plats qui se mangent chaud [...]. C'est tout de suite que je te refais la farce des vivants » (FC, 118). Mais ce tressage métaphorique n'est pas nouveau et s'appuie, dans *Fleurs de crachat*, sur un intertexte célinien disséminé dans tout le texte, marqué notamment par un lexique argotique reconnaissable : « la bidoche », « Bernique ! Maccache le sens ! » (FC, 103) ; par l'imprécation et l'insulte : « Ce sont des veaux, des fainéants, des vauriens, des chieurs ! » (FC, 143) ; par les procédés rhétoriques d'accumulation et de surenchère : « une kalachnikov dans le sang, un

bazooka dans les organes, une sulfateuse dans le clapet » (FC, 14) ; par l'onomatopée : « Ça se précipite : Wroum, wroum » (FC, 171) ; par le métadiscours sur le style : « La petite mécanique à devenir à zinzin » (FC, 20), jusqu'à l'usage compulsif du point de suspension.

Inscrit dans l'onomastique du texte par le grand-père Ferdinand, mutilé de la guerre 14-18, et la belle-mère de Flore, « Céline, l'orthodontiste » (FC, 104), l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* s'y trouve aussi marqué par quelques-uns de ses titres que la narratrice intègre à son discours en évoquant « des plongeurs casse-pipe » (FC, 66), « une *bagatelle* certaine » (FC, 199) ou en concluant : « Nous sommes de vrais *guignols* et nous assurerons jusqu'à la fin le spectacle, sans chercher le tracas, sans nous mettre dans de *beaux draps* » (FC, 142 ; je souligne). Une seule citation – « des “enculomanes” comme dit l'écrivain Céline » (FC, 143) – reconnaît explicitement la dette à Céline. Si le Félé entend venger leur grand-père, c'est bien Flore qui a « hérité de Ferdinand [...] [L]a guerre perpétuelle. Dans les tranchées, sur le front, dans les airs, sur mer » (FC, 89). Louis-Ferdinand Céline, médecin et ancien soldat, sert ici moins l'évocation de la guerre que l'outrance de la parole de la narratrice, qui note : « Il n'y a que l'exagération qui parvienne à dire quelque chose. Il n'y a que la démesure qui puisse rendre compte un peu de l'horreur » (FC, 65).

Contribue également à cette poétique fondée sur la théâtralisation de la violence, un autre fil intertextuel, manifesté lui aussi dans l'onomastique textuelle par le prénom du jeune frère, Genêt (avec accent circonflexe). Dans son analyse de l'onomastique botanique (Flora, Flore, Florent, Violette, Rose et Genêt), Eva Pich Ponce⁹ sous-estime les rapports que cette floraison entretient avec *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose* de Jean Genet. En effet, « les fleurs du mal » de *Fleurs de crachat*, à commencer par celles du titre, tirent aussi leur origine de ces romans qui érotisent la violence et qui ont été, ce n'est pas anodin ici, écrits en prison, pendant la guerre, et publiés pour la première fois en 1943 et 1946. En témoigne tout particulièrement la scène finale, fantastique, orgiaque, à la fois mariage et mise à mort de Flore, dans une cérémonie que l'érotisme floral, au sens propre la « débauche de fleurs », transforme « en sacrilège » (FC, 191).

C'est bien à l'univers de Genêt que renvoient également « les fesses rebondies [des garçons aux garçons] [qui] s'enflent dans la chaleur » (FC, 191) ou encore « la queue » de l'amant cuisinier qui, « comme une grosse tige se fait liane, s'enroule » (FC, 193) alors que Flore prie pour « que le ciel s'éjacule » (FC, 191). L'ambiguïté de la scène, apothéose et effondrement en même temps, interdit de faire de ces fleurs des antidotes à « la guerre qui vrombit, qui bourdonne encéphaliquement. Le crâne en compote, le cortex endommagé » (FC, 165). Elles sont, comme celle de Genet, « contaminées » par la guerre, comme le montre cette remémoration par Flore d'un bombardement vécu et raconté par sa mère : « Les bombes étaient comme des feux d'artifice. De magnifiques fleurs dans le ciel normand » (FC, 88).

⁹ Eve Pich Ponce, « La mémoire et sa transmission. Les paradoxes de l'héritage dans *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », *Cédille. Revista de estudios franceses*, n° 10, avril 2014, p. 319-332.

Le Québec et la France

Fleurs de crachat performe la tentative de se déprendre de la mémoire violente de la guerre sur le mode même de cette violence :

Que l’Félé prenne sur lui l’Histoire de la France, de l’Allemagne nazie, de Ferdinand, de Flora [...] qu’il le fasse et qu’on n’en parle plus. Que je puisse enterrer les morts encore une fois. Que le Débarquement ne débarque plus dans ma tête. Ils vont bientôt être tous crevés, ceux qui y ont été. Combien faut-il détruire pour que cela ne repousse plus, que cela ne fleurisse plus, dans l’esprit de mon frère, ces idées morbides, ces fusillés de la seconde fois ? (FC, 89-90)

Ce projet qui consiste, selon la narratrice chirurgienne, à « bloquer les circuits du passé, [...] [à] ligaturer l’histoire » (FC, 109) pour en finir avec la mémoire, conduit à une opposition entre la France de la guerre, d’où vient, avec son origine maternelle, la malédiction de la narratrice, et le Québec de l’oubli, inscrit dans le nom de son père *Forget-forget*, qui est le lieu de l’énonciation. D’abord reconduction caricaturale des clichés de la vieille Europe, croulant sous sa mémoire, et du Bon Sauvage américain, cette opposition mérite un examen plus précis. C’est la guerre qui a poussé la mère et les tantes de Flore vers l’Amérique :

Je comprends que Violette, ma mère [...] ait voulu s’épanouir ailleurs avec ses maris. Tous de beaux Québécois. Et je pense qu’ils se ressemblent. Les quatre sœurs de ma mère se sont toutes dépotées pour aller se greffer aux soldats libérateurs. Elles ont épousé Anglais, Américains et Canadiens... De quoi refaire tout le Débarquement. Il n’y a que ma mère qui soit venue au Québec. Elle s’est replantée dans la terre des déserteurs, des anti-conscription. Je crois qu’elle fit exprès. (FC, 85)

Contre l’invasion mémorielle, maternelle et française, Flore revendique un ancrage américano-québécois :

Je ne suis pas la France [...]. Je suis l’Américaine, celle du Nord, la fille de la neige [...]. Moi, j’aime les pays froids où la guerre résonna sans venir meurtrir le sol de tous les coups portés. Ici, ce n’est pas vierge, ici, ce n’est pas pur. Sur cette terre, il y a eu quelques guerres ignobles qui se livrent encore, mais tout de même, c’est ici que je veux oublier le passé. (FC, 183)

On le voit, le texte s’empare du stéréotype pour le filtrer selon une perception qui l’affine et l’incorpore au discours de la narratrice. À Montréal, croit la narratrice, « nous ne marchons pas sur le passé, sur des tombes millénaires ou sur le temps qui passe. Ici, je dois le dire, cela ne sent pas la guerre de la même façon » (FC, 157). On notera, dans l’incise, le volontarisme de la mention « je dois le dire ».

Pourtant, le Québec ainsi figuré n’est pas uniformément pacifiste. À la remarque de la mère : « *On est dans un pays froid, dans un pays violent* » (FC, 60 ; souligné dans le texte) qui déplace la guerre du temps vers l’espace et des hommes vers le climat, répond celle de Flore sur son père et celui de Florent :

Papa, il s’est caché. Il luttait contre autre chose. Contre le Canada. Mon père a toujours été farouchement patriote. En lui, ma mère voyait une possibilité d’oubli. Enfin, un homme qui n’aimait pas la guerre. En tout cas pas celle-là. Il préférait celle qu’il allait mener toute sa vie conte le gouvernement fédéral. Il préférait la guerre souveraine, la guerre d’indépendance [...]. Le père du Félé, il était aussi comme ça. Un enragé furax, un refus-globaliste, un militant bien fou [...]. Après la naissance de mon frère, il s’est barré bien vite. (FC, 184)

L'oubli (Forget) et l'étourderie (« un vrai Létourneau. Une tête de linotte, une cervelle d'oiseau. Aucune mémoire des choses », FC, 174) qui sont inscrits dans les noms que ces pères, occupés d'autres combats ou déserteurs, lèguent à leurs enfants, ne garantissent pas pour autant que l'ici du texte soit un espace protégé de la guerre, comme le constate Flore, en s'échappant du consulat d'Allemagne à Montréal et de l'emprise de son frère qui s'appête à le faire sauter : « Dieu sait qui j'aurais tué, si j'étais née ailleurs. Mais je suis d'ici et je m'accroche à ce radeau de la Méduse. On galère, c'est sûr. L'épouvante n'est pas loin. On la sent bien palpable. Il n'y a pas d'abri. [...] La guerre éclate partout. La haine est transportable » (FC, 184).

Le texte opère le même travail de grossissement des clichés et s'autorise de l'hyperbole pour s'en approprier malgré tout certains aspects, par exemple dans l'image que Flore se fait de la France, aussi honnie que fétichisée, notamment dans sa langue qui est, pour Flore, celle de la vieille diction de ses tantes :

Un jour où ma télé était allumée sans que j'y prête attention, j'entendis tante Suzanne. C'était Jean Marais, l'acteur. Cette voix d'un autre âge mais qui a su vieillir, qui fait signe à quelque chose que je ne peux nommer. La France des deux guerres, un Paris assiégé. Une chaleur un peu rauque, une intonation qui fait dans la vitesse et qui tout à coup s'arrête, se pose sur un mot pour en étaler le sens. Une voix faite de rythmes et de fonds de gorge [...]. Une voix de théâtre et de place publique, où l'on déclame la vie, comme une tragédienne. Une voix de Berma, dirait Proust en goguette [...]. J'aimerais si je suis vieille un jour, avoir cette voix-là. Que la France de la guerre m'habite ainsi, comme un clairon, comme une victoire, comme une respiration parfaitement maîtrisée ! [...] Je veux la vieille France, la France toute rance, la France toute pourrie dans le rythme de mes phrases, dans cette façon fière de montrer que la langue expectore, s'expulse, se montre au grand jour. Rien ne se dit tout bas, tout est pour l'agora. Je veux ma voix grandiloquente qui part au quart de tour et qui en moins de deux fait de vous un orateur, un premier ministre. J'en ai marre de ma langue honteuse et maladroite, de ma langue de secrets et d'amour trop cachées. (FC, 93-94)

Tirailé entre la grandiloquence maîtrisée et « la langue honteuse » (FC, 94), le texte loge plutôt du côté de la syntaxe furieuse de Céline et de la souplesse provocatrice de Genet, mais cette appropriation d'une part de l'héritage français, rare dans la littérature québécoise contemporaine, vient nuancer l'opposition Europe/Amérique. On en trouve l'exact parallèle dans les raisons que donne Flore à son amour pour Vincent, le cuisinier qui lui « sert sur un plateau d'argent la France de [s]a mère » (FC, 123) en ce qu'il incarne, selon le même angle stéréotypique, la gastronomie nourricière et festive : « Il est toute la France [...]. Le Nord et le Sud [...]. L'andouille grasse de Vire, le calvados bien fort [...] mon trou normand [...] mon cabécou de Rocamadour, mon jambon de Bayonne, mon chèvre, mon chabichou à saveur très fruitée » (FC, 120).

Conclusions

Au terme de cette lecture rapide, essayons d'identifier par quels traits ce roman se distingue dans l'ensemble de l'écriture contemporaine de la guerre. L'outrance qui caractérise *Fleurs de crachat*, l'hyperbole et le soulignement appuyé des procédés métaphoriques et des emprunts intertextuels contribuent à donner au texte une tonalité carnavalesque où l'humour noir l'emporte sur le *pathos*. L'héritage célinien est ici celui de la farce macabre à la façon de *Rigodon*, Flore retrouvant aussi, à l'occasion, les accents très ducharmiens de la

narratrice du roman précédent de Mavrikakis, *Ça va aller*¹⁰ : « Il y a du tragique, du pathétique, du romantique et du maléfique » (FC, 67). La critique n'a peut-être pas suffisamment souligné cette dimension, sans doute à cause de la gravité du « devoir de mémoire » auquel cette drôlerie grinçante s'attaque précisément. En cela, *Fleurs de crachat* est moins un roman sur la mémoire de la guerre que le roman de son congédiement rageur puisqu'il s'agit pour Flore d'« en fini[r] avec ces célébrations, ces commémorations à tire-larigot » (FC, 187). La posture de la narratrice rappelle à cet égard celle du personnage de la fille dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre¹¹ qui, elle aussi, veut arrêter le flot mémoriel/maternel du deuil et de la peur. Mais, dans le roman de Mavrikakis, la bataille avec la mémoire se joue également dans l'intertexte ; la double référence, à Céline et à Genet, y inscrit le point de vue du traître, celui que revendique la narratrice en refusant de suivre son frère dans son entreprise vengeresse : « Moi, je suis de la race des traîtres. J'ai fait le deuil de toute cause » (FC, 171), dit Flore. Selon Patrice Bougon, « L'œuvre de Genet, hantée par le motif de la trahison, a trouvé dans l'Occupation un espace imaginaire pour représenter tous les aspects de la figure polymorphe du traître¹². » Et c'est également du point de vue de la trahison que Céline décrit la guerre dans la trilogie allemande.

Fleurs de crachat n'aura pas suffi pas à épuiser cette mémoire obsédante puisque deux autres textes de l'auteure reprennent ce sujet. Comme je l'ai dit plus tôt, l'épisode d'angoisse que vit Flore à Chicago en 1972 est déployé dans l'histoire d'Amy Duchesnay que raconte *Le ciel de Bay City*. De la même façon, les « femmes bombes humaines, tueuses devant la mort, le ventre gros de dynamite, enceintes de l'horreur [...] Érinyes tchéchènes [...] Euménides [...] Pâques vengeresses » (FC, 171) qui viennent de Russie ou de Palestine (FC, 171), ces « camarades » qui harcèlent Flore lorsqu'elle parle avec son frère retranché au consulat d'Allemagne, se retrouvent dans « les corneilles noires » qui planent au-dessus du cimetière militaire de Normandie servant de cadre au texte dramatique *Omaha Beach. Un oratorio*¹³, ce cimetière où les ébats des soldats morts au combat, alliés et ennemis confondus, ne sont pas sans rappeler à nouveau Genet.

Par ailleurs, le texte tire un parti singulier de l'ici d'où le roman s'énonce en reprenant à son compte les oppositions Europe/Amérique et France/Québec pour leur donner une nouvelle portée. Ainsi, la pesante mémoire française et le goût du sang qui s'y attache correspondent au « mal d'Europe » par lequel les romans de Jean-Jules Richard et de Jean Vaillancourt désignaient la guerre de 39-45 et *Fleurs de crachat* est peut-être le seul roman contemporain à relier ainsi, dans le travail du cliché, l'écriture contemporaine de la guerre à son passé littéraire québécois. Parallèlement, le Québec de cette fiction, pays du « froid violent » (FC, 60), est moins hors que loin de la guerre puisque celle-ci y « résonne ». La métaphore sonore réalise la distance de l'espace et du temps, l'écart non pas protecteur mais chargé de menaces, comme dans l'orage le tonnerre ne s'entend qu'à retardement, après l'éclair. Dans *Le ciel de Bay City*, Amy Duchesnay dresse un réquisitoire contre l'Amérique banlieusarde dont les fumées d'usines évoquent Auschwitz. Par son ciel mauve et chimique, le roman de 2010 cherche à impliquer une Amérique oublieuse dans la culpabilité générale de la Shoah. Le discours implicite qui se déduit de *Fleurs de crachat* fait de la société québécoise une caisse de résonance de guerres à la fois lointaines et proches, dont le texte répercute, à proprement parler,

¹⁰ Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002.

¹¹ Lydie Salvayre, *La compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997.

¹² Patrice Bougon, « Jean Genet et Sartre : écrire la guerre (1944-1947) », dans *Écritures de la guerre au XX^e et XXI^e siècles*, op. cit., p. 54.

¹³ Catherine Mavrikakis, *Omaha Beach. Un oratorio*, Montréal, HélioTropé, 2008.

l'écho. En cela précisément, ce roman exemplifie la position actuelle de l'écriture contemporaine de la guerre au Québec.